Aplauze

7/2025



FITS

Editor șef | Ion M. Tomuș
Editori | Diana Nechit
Flavius Pănăzan
Eliza Cioacă
Loreta Popa
Ionica Pașcanu
Alba Stanciu
Hanna Han
Sorin-Dan Boldea
Livia Stoica
Sebastian Smarandache
Alin Gîrbu
Christa Anghel
Iulia Radu
Diana Baldovinescu
Alexia Carson
Adina Drăgan
Ana Mîță
Andreea Rotaru
Ioana Soreanu
Alexander Hartmann
Daria Gheorghe
Cristina Iordache
Andreea Bichir
Fiona Bunea
Helga Czegenyi
Bogdan Contea
Raisa Costache

Fotografi | Rareș Helici
Dragoș Dumitru
Sebastian Marcovici
Nicolae Gligor
Ovidiu Matiu
Andrei Văleanu
Mihail Nistor
Diana Racz
Robert Barlea
Alexandra Micu
Vlad Dumitru
Laura Micu
DTP | Andrei Neagu

Foto cover | Robert Barlea



ISSN 2248-1776
ISSN-L 2248-1176













Aplauze

7/2025

Cronică

Unchiul Vanea. O simfonie de dor și nebunie	Adina Drăgan	4
„La teatru întotdeauna se întâmplă ceva”	Andreea Bichir	6
Pâinea din cer. Dansul, ca filosofie a corpului și a luminii	Alba Stanciu	8
Macbeth ca farsă tragică: Johan Simons și anatomia absurdului	Diana Nechit	10
Multiplele lupte unice împotriva opresiunii raționalității din „Unicitatea mea”	Alexia Carson	14
Înainte să-și ia zborul sau cheia tuturor lumilor	Flavius Pănăzan	16
Poate n-a fost crimă…	Ionica Pașcanu	17
Shakespeare coupé	Alexander Hartmann	18
Explorarea sinelui în evoluție	Alexander Hartmann	19
Mihaela Dedeoglu în dialog cu Alexis Michalik – „Arta de a povesti” „între ziduri”	Loreta Popa	20



Andrei Văleanu

Unchiul Vanea. O simfonie de dor și nebunie


Dragoș Dumitru

Unchiul Vanea de A.P. Cehov, capătă în regia lui Neil LaBute o dinamică atemporală, acesta decupând textul dramaturgului rus, scris în 1897, astfel încât să-i confere o aură universală. Regizorul îl plasează pe Cehov lângă alte nume din literatura rusă prin replicile personajelor: „Zici că suntem în Turgheniev!" sau „Revizorul este în drum spre noi!", făcând referire la Gogol. Tot un joc intertextual mi-a animat și mie memoria pe parcursul spectacolului: Vanea mi-a amintit, simultan, de Heathcliff al lui Brontë, de melancolia muzicii lui Jeff Buckley și de blândețea și franchețea rudelor mele din mediul rural. Cumva, LaBute reușește să concentreze în acest personaj tulburat esența contemporană a dorului mistuitor, acea sete după ceva care te devorează. Asta caută și Vanea: un suflet de care să se prindă, un trup care să-i țină de cald, un loc în care să se reverse.

Între toate personajele acestui spectacol se țese un joc nebunesc: par împovărați de un eșec născut din inerție, nefiindu-le îngăduit nici măcar privilegiul unei lupte autentice pentru propriul destin. Lupta lor veritabilă se consumă în adâncul conștiinței, acolo unde nemulțumirile și frustrările, fie că sunt recunoscute ori reprimate, își caută debușeul în raporturile fragile cu ceilalți. Unchiul Vanea (Adrian Matioc) se îndrăgostește de tinerețea și frumusețea Elenei (Cendana Trifan), a doua soție a cumnatului său, profesorul Serebriakov (Raluca Iani). La rândul ei, Elena nutrește sentimente pentru doctorul Astrov (Șerban Gomoi), iar acesta îi răspunde cu aceeași pasiune, însă relația lor rămâne imposibilă din cauza căsniciei ei. Doctorul este, la rândul său, iubit în tăcere de Sonia (Crina Dumitrașcu), fiica profesorului din prima căsătorie, care trăiește pentru întâia oară fiorii dragostei.

Încă din primele momente ale reprezentației, un freamăt de regret și nesiguranță pătrunde discret în conștiința privitorului, cristalizat în întrebarea pe care Astrov i-o adresează bătrânei doici: „Oare cei care vin după noi [...] crezi că se vor opri măcar o clipă să se gândească la noi?". Această presimțire apăsătoare bântuie atât sufletul doctorului, care și-a închinat viața salvării semenilor săi și, în rarele clipe de răgaz, ocrotirii pădurilor, cât și pe Vanea, ce și-a jertfit tihna și visurile pentru a purta pe umeri povara altora. Amândoi se văd deja uitați, neînscriși în memoria posterității, simțind că faptele lor, oricât de nobile, se vor risipi fără urmă, înghițite de indiferența timpului ce vine și se amăgesc cu gândul că Elena ar putea umple golul din viețile lor, fiecare purtând în sine o nevoie diferită. Totuși, refuzul categoric al acesteia îl afundă pe Vanea și mai adânc în deznădejde, iar jocul ambiguu și seducția fără finalitate îl fac pe doctor să-și neglijeze îndatoririle și să caute alinare în alcool, sperând zadarnic să-și vindece rănile sufletești. Ea reușește, așa cum observă Sonia, să tulbure întreaga familie: „Ești doar plictisită și ne molipsești și pe noi."

Elena, deși învăluită în frumusețea efemeră și prospețimea tinereții, pare captivă într-o rutină confortabilă, dar sterilă, lipsită de curajul necesar pentru a răspunde chemării pasiunii ce i se adresează prin avansurile doctorului. Această imobilitate, această alegere a stagnării, reflectă marile teme ce bântuie universul lui Cehov: plictiseala existențială, vuietul gol al cuvintelor fără substanță, melancolia ascunsă sub vălul aparent liniștit al vieții rurale. În chipul Elenei se întrevede, însă, o ecuație a fragilității și ambiguității ce aduce aminte de Daisy Buchanan, simbol al unei lumi în care aparența ascunde o neliniște profundă. Spectrul acestei lumi este subliniat de scenografia Oanei Micu și de light design-ul lui Cristian Niculescu, care nu fac decât să amplifice tensiunea dintre efemer și etern. Fascinant este modul în care, deși personajele împart aceeași scenă, aceeași lumină, ele se conturează asemenea unor portrete izolate, ca niște fotografii mentale ce surprind esența fiecăruia, iar diversitatea costumelor devine un cod care atribuie fiecăruia o identitate unică, o prezență distinctă în acest univers comun.

Mobilierul se îmbină cu pereții vechi, aproape goi, sugerând astfel un cadru în care izolarea și degradarea interioară se oglindesc în lumea



exterioară a personajelor. Dincolo de ferestrele ample, natura apare ca o imagine delicată, conturată în tonuri pastelate, aproape topindu-se în cromatica zidurilor. Această ambiguitate creează o tensiune subtilă între concret și imaginar, reflectând dualitatea profundă a imaginarului lacanian, unde identitatea și percepția se construiesc în oglinda iluzorie a celuilalt. Decorul se desfășoară în straturi succesive, asemenea unei structuri care se pliază treptat, iar fiecare nouă scenă aduce o apropiere sporită de spectator, transformând spațiul într-un mediu tot mai intim. În acest mod, întreaga scenografie devine o metaforă a fragilității existenței, unde distanța dintre aparență și esență se estompează constant. În acest spectacol, sunetul se transformă într-un instrument subtil de dominare, profesorul impunând restricții asupra muzicii în timpul studiului (adică aproape permanent). Clopoțelul pe care acesta îl folosește frecvent pentru a chema ajutor devine, treptat, o sursă de tensiune și suferință pentru familie. În fundal se aud în mod constant ciripitul păsărilor sau foșnetul greierilor, care mențin o atmosferă sonoră ce, uneori, se suprapune cu momentele de jazz, rock sau muzică clasică.

În actul al treilea, după ce Vanea eșuează atât în tentativa de a-l ucide pe profesor, cât și în gestul de a-și curma propria viață, reflectând asupra faptului că nu a suportat nicio consecință, fiind doar etichetat drept nebun de către lume, doctorul ridică o problemă fundamentală. Se întreabă dacă nu cumva însăși nebunia, mediocritatea sau adulterul nu sunt, în fond, condiții umane inerente, alimentate de vinovăția și tristețea ce macină spiritul: „Ciudatul e normal!" Copleșit de această povară, Vanea mărturisește că singura sa dorință este să înceapă o viață nouă, iar răspunsul doctorului, grav și meditativ, deschide o perspectivă nihilistă: „Viață nouă? Nu ne-a mai rămas nimic, Vanea, doar visele frumoase pe care ni le vom aminti în mormânt." Totuși, această evadare imaginară nu este decât un preludiu al acceptării tăcute a absurdului, unde viața însăși se desfășoară între dorință și deziluzie, între speranță și neant.



Adina Drăgan

„La teatru întotdeauna se întâmplă ceva"


Dragoș Dumitru

Poate fi ceva numit teatru doar dacă are înainte de titlu eticheta de „spectacol"? Nu ne acuzăm unii pe alții, în viața cotidiană, că „jucăm teatru" suficient de des încât să înțelegem că rolurile nu le sunt oferite doar celor specializați în arta scenei? Trăim înconjurați de mici reprezentații zilnice, în care, conștient sau nu, devenim personaje. Ce este teatrul nostru de zi cu zi? Poate momentul în care, măcar pentru o secundă, reușești să schimbi lumea, să conturezi o altă perspectivă asupra faptelor. Sau, dimpotrivă, clipa în care, asemenea unui erou, alegi să înfrunți realitatea fără să te temi de consecințele tragice. Fiecare dintre noi este, într-un fel, un actor; doar că, uneori, nu ni se oferă privilegiul de a citi textul înainte de reprezentație.

Spectacolul *Între ziduri*, în regia lui Alexis Michalik, producție a La Pépinière Théâtre, propune o reflecție asupra captivității într-un singur loc, în sinele frământat de probleme, într-o poveste care nu îți aparține. În timp ce, pentru unii, a te afla între patru pereți devine o claustrare progresivă, care amenință echilibrul mental, pentru alții, izolarea este o alegere, un refugiu atunci când în lumea exterioară firele narative complotează împotriva lor. Totuși, aceste constrângeri devin momente de vulnerabilitate într-un spațiu protector, care încurajează la acceptare și sinceritate, într-un mod neașteptat, prin teatru.

Alexis Michalik, cunoscut pentru piese cu o construcție fragmentată, care reunește multiple planuri temporale, se folosește de această estetică aproape cinematografică și în *Între ziduri*, printr-o succesiune de flashback-uri cu un ritm foarte alert. Suprapuse cu timpul prezent al acțiunii, revenirile în trecut conturează portrete complexe ale personajelor, spectatorii fiind confidenți al celor mai apăsătoare suferințe, ale celor mai bine păstrate secrete ale acestora. Prin acest spectacol, regizorul formulează un comentariu social care să încurajeze lupta împotriva stereotipurilor și prejudecăților. Miza este aceea de umanizare a deținuților din închisori, adeseori priviți doar din perspectiva vinovăției lor. Michalik oferă o perspectivă nuanțată asupra ființei umane, care debordează de sensibilitate, iubire, regret. Eticheta de „om rău" este înlocuită, astfel, de nevoia de a asculta povestea celuilalt; cel care, deși a greșit, a fost victima unei sorți nedrepte sau a hazardului.

Între ziduri traversează o paletă largă de trăiri omenești, aducând în prim-plan fricile, dorințele și rănile adânci ale personajelor: teama de eșec, atât profesional, cât și personal, iubirea mistuitoare și neîmpărtășită, lupta cu sărăcia, capacitatea de sacrificiu, dar și criza identității și întrebările legate de apartenență. Atmosfera exterioară, o premisă de furtună iminentă, sugerează tensiunea interioară a protagoniștilor, ca o oglindire a zbuciumului lor lăuntric. Această presiune continuă este dublată de prezența muzicii live, care surprinde emoțiile din spatele amintirilor, câteodată candid, alteori cutremurător.

Spectacolul testează, de asemenea, care sunt limitele teatrului, ce povești merită spuse, ce traume pot fi împărtășite și unde începe responsabilitatea etică a artistului, care nu trebuie să își sacrifice sensibilitatea în numele „artei". Prin personajul Richard, un regizor cu o obsesie nesănătoasă, orbitoare pentru teatru, care privește poveștile ascunse ale încarcerаților nu cu empatie, ci drept sursă de inspirație, Michalik trage un semnal de alarmă asupra dezumanizării creatorilor, a supraexpunerii și a nepăsării în fața problemelor care contează cu adevărat.

Precum spune vorba „La teatru nu se dau soluții, ci apar mai multe întrebări", „Între Ziduri" nu oferă răspunsuri, ci ridică oglinzi în fața lumii, a celorlalți, dar mai ales a sinelui. Cât de dispus va mai fi de acum fiecare dintre noi să privească dincolo de propriile îngrădiri?

Andreea Bichir



Dragoș Dumitru

Pâinea din cer. Dansul, ca filosofie a corpului și a luminii


Dragoș Dumitru

Temele coregrafice ale lui Noa Wertheim și ale prestigioasei companii israeliene de dans contemporan *Vertigo* determină în permanență ridicarea spirituală a materiei, tentația imperceptibilă a corpului de a exprima un complex suport filosofic, balansul ritmic și hipnotic al siluetelor dansatorilor în trecerile de la sobrietate la elegante jonglări cu situațiile abstracte. Aceste trăsături sunt definitorii pentru stilul coregrafic al companiei, o dată în plus evidente în spectacolul *Mana (Pâinea din cer)* care accentuează forța expresivă și, mai ales, energia corpului într-un perimetru scenic investit cu trimiteri cosmogonice, cu rafinatul simbolism prin care materia este investită cu legături sublime cu starea universală.

Tablourile care construiesc structura spectacolului sunt desfășurate fluent, menținând aceleași tipare de mișcare și dinamică și o voită uniformitate ritmică a imaginii. Cromatica este redusă și limitată la siluetele negre ale dansatorilor, conturate ca desen pe un fundal transparent. Neîntrerupta stare de flux a configurațiilor coregrafice apare ca dialectică între coexistență a formelor de grup și delimitare a corpului individual.

Leitmotivul dominant al coregrafiei este impulsul conexiunii individului fie cu grupul, fie cu substanța spațiului infinit, având ca și motiv al expresiei, pe de-o parte, starea de invocație, iar pe de altă parte, impulsul de depășire a efectelor gravitației menținând permanentul contrast între umbră și lumină. Acesta este obiectivul prioritar al grupetului și individului, reliefat pe parcursul spectacolului prin textura vizuală coerentă a mișcării care oscilează în mod simbolic între material și transparent, între tentativele corpului de a se topi fie în substanța pământului, fie a vidului. Legătura dintre mana și lumină reprezintă energia vitală a întregului discurs coregrafic, motivează creșterile și descreșterile compoziției, starea de tensiune și subtilele gradații de intensitate ale acesteia, din care sunt excluse trecerile abrupte sau orice element coroziv care ar putea altera liniara fluiditate a situațiilor coregrafice.

Evident, pertinentele conexiuni filosofice stimulate de compoziția lui Noa Wertheim trimit spre o profundă dimensiune umană, de autocunoaștere a individului prin propriile aspirații, limbajul coregrafiei fiind subliniat prin valorificarea impulsului, a legăturii dintre energia interioară și exteriorul corpului, a evidențierii respirației dansatorului care creează acest liant între dimensiuni opuse și contrastante. Lumina, respirația, mișcarea se contopesc într-un corpus viu, cursiv, în care textura vizuală valorifică volumul sculptural al duetului „desfăcut" în linii corporale proeminent spiralate, „finețea" gestului și a expresiei acestuia, prin ritmicitatea compunerii, descompunerii și recompunerii formei.

Din punct de vedere tehnic, spectacolul Mana continuă explorările coregrafei israeliene cu punct de pornire de la energia interioară a corpului dansatorului, ce transmite un interes aparte către latura biologic energetică a acestuia, din care curg formele exterioare, liniile de mișcare și combinațiile de grupet. Simbioza cu partitura muzicală originală a lui Ran Bagno subliniază ideile recurente ale coregrafei, concentrate pe leitmotivul individului și pe tentativele sale de conectare cu formele exterioare de energie. Ideea centrală a explorărilor coregrafei are ca centru de greutate numele companiei, Vertigo, amețeala, necesara hipnoză în momentul în care energiile și formele se contopesc, sărind de la realitatea materială în imaginar,



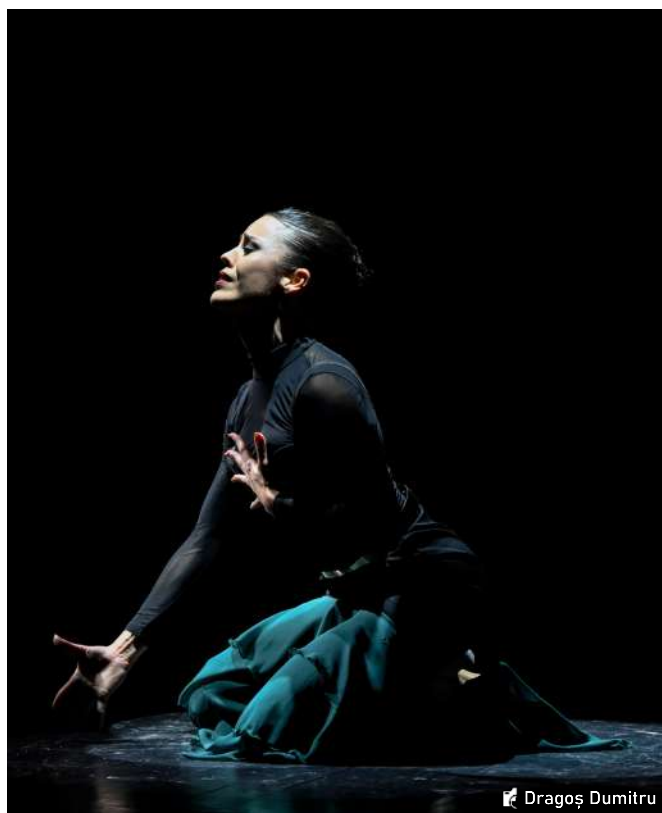
Dragoș Dumitru

scufundându-se într-un univers suprarealist al confuziei și al metaforelor populat de forme fluide și sculpturale.

Așadar, corpul și expresia sa plastică picturală este elementul central, compus dintr-o gamă variată de surse de mișcare, care, prin rațiuni grafice, evoluează spre compoziții cu valori universale, spre configurații ce sublimează forța și nuanțele sensibile ale relațiilor inter-umane. Este, totodată, un corp a cărui cunoaștere pornește de la funcționamentul său biologic, de la investigarea pulsului sanguin și suflul care îl vitalizează, de la experiențele sale care duc spre auto-control, care construiesc în cele din urmă forme și arhitecturi spațiale suprarealiste. Respirația și corpul subliniază tendința sa de a se contopi cu lumina, prin largi manevre ale fizicalității performerului aflat într-un permanent „vârtej" al compoziției și decompoziției, imagini dominante și constante ale coregrafiei. Aceasta este completată de difuze indicații cvasi-concrete spre corpurile cerești asociate cu lumina și umbra, cu zonele de clar-obscur.

Spectacolul companiei *Vertigo*, dincolo de încântarea produsă de perfecționismul tehnic, complexitatea componentei vizuale rafinat picturală, este fără îndoială o provocare intelectuală. Densitatea sugestiilor și asociațiilor de informații sunt tratate prin coduri abstracte, coregrafia devenind, în acest mod, o „scriitură" filosofică creată din linia corpului și infinitele sale interacțiuni cu simbolul luminii și a forței sale vitale, care stimulează inteligența și sensibilitatea deopotrivă.

Alba Stanciu



Dragoș Dumitru

Macbeth ca farsă tragică: Johan Simons și anatomia absurdului

Montarea semnată de Johan Simons la Schauspielhaus Bochum propune un *Macbeth* radical: redus, destabilizat, jucat la intersecția dintre comedie și oroare, grotesc și poetic, pe alocuri cu accente gore. Traducerea îi aparține Angelei Schanelec, care a realizat-o pentru celebra producție de la Düsseldorf a lui Jürgen Gosch în 2005.

Scenografia este minimalistă, enigmatică, aparent complet disfuncțională. În rest, scena este goală, cu excepția câtorva pereți de gresie și a unui bazin puțin adânc, fără apă. În spatele scenei, un alt bazin mai mic, metonimia unei săli de apă, în care actorii, la robinetul cu apă, se spală de urmele de sânge ale crimelor recente: sec, derizoriu, grotesc, dar atât de eficient! Dar, din când în când, peretele din spate se deschide și se pot vedea proiecții, prim-planuri de frunze, apoi, după pauză, prim-planuri de scoarță de copac, un topor despicând trunchiul.

Cu doar trei actori (Jens Harzer, Marina Galic și Stefan Hunstein) care interpretează toate rolurile, spectacolul reconfigurează tragedia lui Shakespeare într-o piesă de teatru a absurdului existențial, cu accente de teatru de clovni și umor negru. Ei joacă toate rolurile și folosesc tranzițiile rapide, de la un personaj la altul, ca oportunități pentru gaguri absconse. Ca niște clovni triști, ei îmbracă personajele lui Shakespeare ca pe niște costume, intuind în permanență lipsa de sens a tuturor lucrurilor. Acest lucru conferă personajelor o vulnerabilitate surprinzătoare și, cu toată sălbăticia lor, înduioșătoare.

Această alegere regizorală e formulată clar încă de la început: „Fair is foul and foul is fair" nu este doar un motto al vrăjitoarelor, ci devine principiul de funcționare al întregii puneri în scenă. Tragicul devine comic, iar comicul devine neliniștitor, provocând un permanent dezechilibru perceptiv. Simons explorează această inversare nu doar tematic, ci și formal: actorii schimbă rolurile cu un simplu gest, o inflexiune sau o mișcare, accentuând artificialitatea convenției și subliniind golul de sens din spatele retoricii puterii.

Unul dintre momentele cele mai sugestive ale acestei strategii este scena asasinării lui Duncan: Jens Harzer, în dublu rol, îl ucide pe rege (adică pe el însuși) într-o secvență absurd-coregrafică, subliniată ironic de gestul lui Hunstein care picură sânge cu o linguriță. Umorul grotesc, foarte prezent în spectacol, nu diluează tensiunea, ci o transformă într-un alt tip de reflecție: asupra teatrului, asupra iluziei, asupra umanității ca farsă tragică. Principiul este aici dus la extrem: pe scenă se află un pat alb, gol, Harzer, în rolul lui Macbeth, se îndreaptă spre ea cu două cuțite mici în mână, se întinde în ea, își pune o coroană și devine Duncan, dar ridică brațele cu cuțitele și îl înjunghie din nou pe rege (adică pe el însuși) în rolul lui Macbeth. Hunstein vine cu o ceașcă mică, o amestecă o dată și picură cu grijă sânge pe pieptul lui Harzer cu o linguriță, marcând rana, în timp ce Harzer (ca Duncan mort) întoarce capul și privește în jur. Scena funcționează? Da, deoarece în public există reacții, se râde chiar.
Marina Galic are poate cel mai mare registru de joc: este Lady Macbeth, Banquo, copil, amantă și călău, schimbând rapid coduri prin gesturi minimale, trecând de la costumul negru cu cămașă albă și papion la rochia de seară și ținuta de casă, aceeași cămașă purtată doar peste lenjerie. Accesoriul nelipsit: pantofii cu toc! Fascinația acestui personaj este stratul de vulnerabilitate rece, fragilitatea aproape de limita nebuniei glaciale. Marina Galic are cea mai mare libertate atunci când își schimbă rolurile. Ca doamnă, își poate scoate pantalonii și sacoul, se poate da cu ruj, se poate plimba în cămașă albă de bărbat și își poate lăsa soțul să-i sărute trupul. Ca Banquo, își lipește mustața și își coboară vocea. În rolul vrăjitoarei, Hunstein își aruncă părul lung în față, iar Harzer își aruncă praf alb în față. Nu există aproape nicăieri semne fizice. Există trei săbii, două coroane, un steag scoțian, un casetofon care cântă „J'attendrai" de Dalida și „Je t'aime" de Serge Gainsbourg.

Jens Harzer e un Macbeth comic și înspăimântător, capabil să oscileze între tonalități clovnești și abisuri existențiale, în timp ce Stefan Hunstein e vrăjitoare, soldat, observator, element perturbator. Toți joacă în costume negre sobre, într-un decor aproape gol – câteva plăci ceramice, o canapea, un bazin gol și o succesiune de proiecții video: frunze, scoarțe de copac, insecte, viermi. Natura devine aici o metaforă: indiferent ce distruge omul, gândacii supraviețuiesc.
În această regie, Shakespeare e repus în ghilimele: textul devine comentariu ironic, iar actorii adaugă formule simple, uneori copilărești („Oh", „Jo", „Yes") pentru a trivializa replicile clasice. Dar tocmai în acest proces de demitizare apare o formă nouă de relevanță: nu mai asistăm la căderea unui erou tragic, ci la destrămarea unei ficțiuni a sensului. Macbeth nu e doar o piesă despre putere, ci o meditație amară despre golul de dedesubtul ei.

Finalul aduce poate cea mai brutală ironie: în monologurile lui Shakespeare, natura joacă întotdeauna un rol de oglindă a condiției umane degenerate. Abia la final, când învingătorii îl atacă pe Macbeth, tăindu-i capul, sfâșiindu-l și călcându-l în picioare, devine clar despre ce vorbește Johan Simons: vedem mușchi și ferigi, omizi și gândaci în proiecții macro. Natura în text (Shakespeare) și imagine (punerea în scenă), dublată și separată. Viața umană, cu toată retorica ei grandilocventă, devine insignifiantă din perspectiva unui gândac.

Spectacolul lui Johan Simons este o demonstrație lucidă despre ce înseamnă să iei Shakespeare în serios fără să îl venerezi. Un Macbeth de o forță aparte, necruțător și provocator, în care absurdul nu e o glumă, ci forma supremă a lucidității. În esență, este o idee evidentă, iar regizorul Johan Simons a preluat-o cu abilitate. El interpretează piesa *Macbeth* a lui William Shakespeare drept prototip al teatrului absurdului. Adică exact ceea ce a fost întotdeauna această piesă de groază, cu toate improbabilitățile sale și înclinația sa pentru supranatural și grotesc crud. Concepută ca o farsă, tragedia strălucește într-o nouă splendoare, conferită nu în ultimul rând de Marina Galic, Jens Harzer și Stefan Hunstein. Ei joacă toate rolurile și folosesc tranzițiile rapide, de la un personaj la altul, ca oportunități pentru gaguri absconse. Ca niște clovni triști, ei îmbracă personajele lui Shakespeare ca pe niște costume, intuind în permanență lipsa de sens a tuturor lucrurilor. Acest lucru conferă personajelor lor o vulnerabilitate surprinzătoare și, cu toată sălbăticia lor, înduioșătoare.

Privit în ansamblu, acest Macbeth este mai puțin o tragedie despre căderea unui om și mai mult o farsă crudă despre fragilitatea condiției umane. Asistăm la o performanță actoricească de un rafinament brutal, în care groaza e purtată de clovni triști, iar moartea devine ocazie de sarcasm. Într-o lume care își repetă la nesfârșit crimele și iluziile, sensul devine inabordabil. „Viața este un basm spus de un idiot, plin de zgomot și furie, semnificând nimic." – spune Macbeth, iar regizorul pare să fi luat această replică ca manifest. Ceea ce rămâne, dincolo de sânge și coroane, este imaginea unei specii care se distruge cu metodă, în timp ce gândacii continuă să mișune nestingheriți. O reflecție amară, jucată cu zâmbetul ironic al celor care au înțeles prea bine cât de ușor e să confunzi puterea cu sensul.
Într-un peisaj teatral european tot mai sensibil la estetici ale autenticității, montarea lui Simons vine ca o intervenție incomodă, dar necesară: o contrapondere lucidă la tentația de a dramatiza tragedia doar prin patos și empatie. În loc de catharsis, primim distanțare ironică. În loc de compasiune, ni se oferă claritate cinică. Într-un fel, tocmai acest tip de teatru (care refuză iluzia, dar nu refuză întrebarea) devine astăzi mai relevant ca niciodată.

Diana Nechit


Ovidiu Matiu






SERVING THANKS & GOOD VIBES

ÎNTRE 20-29 IULIE





CEL MAI
NEAȘTEPTAT
GUST

PREGĂTEȘTE-TE DE O RĂSTURNARE DE GUSTURI.

Meriți să fii surprins până la final.



Alesto

FITS

Actul final? O răsturnare de gusturi - doar cu Lidl la
Te așteptăm în Piața Mare din Sibiu, în perioada 20-29 iunie.

Multiplele lupte unice împotriva opresiunii raționalității din „Unicitatea mea"

Ce se întâmplă cu o petiție Declic după ce își atinge ținta de semnatari și le este trimisă autorităților competente către verificare și luare în considerare? Oare scot la imprimantă lista de semnături și o fac bucățele? Poate se și tăvălesc râzând prin ele. *Unicitatea mea*, în regia lui Daniel Irizarry (One Eighth Theater / Soho Think Tank / IRT Theater) face haz de necaz pentru că, atunci când știm deja ce merge prost, nu ne rămâne decât să scoatem toate visele și emoțiile la suprafață, sub toate formele lor grotești, și să le lăsăm să ne fascineze. Absurdul prinde sens odată ce dăm drumul firului narativ și lăsăm formele să se adune în imagini imprevizibile și uimitoare, pentru că nu emoțiile, ci cuvintele coerente ale monologului interior constituie adevăratul hățiș în care se pierde speranța pentru mai bine. Într-o lume în care politica se desfășoară ca o comedie comentată cu popcorn alături, regele Ludwig este un conglomerat al conștiinței tuturor dictatorilor vii și morți, o „unicitate" care se reîncarnează odată cu fiecare regim absolutist ori totalitar ce își găsește câte o nouă țară-pradă. Piesa desfășoară o întreagă fantezie a inversării rolurilor: regele, un adevărat alter ego al autohtonului Împărat Roșu, devine un bufon care se așază cu aceeași dezinvoltură și pe tronul înălțat și pe genunchii unor spectatori prinși în joc, în timp ce Morbidita, petiționara care nu râde niciodată, devine păpușarul nemilos a regelui și își alcătuiește în mod organic propria ipostază de lideră odată ce își regăsește suferința personală în cea a întregului regat. În ciuda opresiunii și deșertificării vieții personajelor, râsetele din public nu au putut fi niciodată ignorate, deoarece surprizele au fost atent calculate pentru a sublinia în același timp și aleatoriul (teatrului) pur și natura cea mai savuroasă a experienței umane, cea care refuză să supraviețuiască fără a lupta până la capăt pentru un gram de belșug. Cheia salvării se află în înțelegerea subiectivă a belșugului, iar carnavalescul scoate în evidență nu doar fragilitatea sistemului de valori al aristocrației din toate timpurile, ci și metodele sale nebănuite de a capta atenția și credințele oricărui om prin puterea fascinației, așa cum un pui mecanic devine pentru câteva secunde cel mai important (și unic) personaj al piesei. Bogăția piesei ține, în schimb, de un materialism reinventat, un colaj de obiecte și culori strâns din cele mai îndrăznețe visuri ale copilăriei de către adulți care își regăsesc înțelepciunea în perioada inconștienței pure, a emoțiilor brute și a gândurilor efemere, pe atunci doar mici ieșiri la suprafață din sacul amniotic cognitiv până la spargerea lui completă de către maturitatea înnebunitoare. Copilăria precedă asumarea conștientă (și poate chiar iluzorie) a propriei unicități și este scena exprimării ei fără filtru, instrumentalizare egoistă ori comparație a ei cu alte unicități – chiar și sub influența adulților din jur, unicitatea copilului este demnă de a fi reprodusă prin cabaret pentru că se află în candoarea și intuiția sa atât de aproape de dezideratul adulților pe cât poate fi vreodată.

Niciun personaj nu este unic pentru că este mereu însoțit de o umbră, o dublură care îi descompune în mod visceral toate cuvintele, dar mai ales emoțiile, în mișcări, expresii și sunete ce subliniază umanitatea vulnerabilă și sinceră din spatele oricărei acțiuni grotești sau nesăbuite. Fiecare om contribuie, într-adevăr, în modul său unic, la definiția umanității, însă atunci când unii devin mai unici (sau mai egali) decât alții, unicitatea devine un miraj în deșert, un ochi deschis în loc de ambii, reflecția lui Narcis în lac care îndepărtează până la nimicire imaginea de sine de căutarea propriei busole morale. În unicitatea lor, personajele de fabulă reprezintă câte o categorie de oameni din regat și își reiterează în mod indirect mesajele prin intermediul acelorași două umbre mute, îmbrăcate în mod intenționat într-o cacofonie de culori și articole ce le subliniază statutul de slujitori ai intereselor celor puternici. Poate fantezia inversării continuă și aici, poate vorbitorii și cântăreții piesei sunt, de fapt, cei care oferă o portavoce personajelor cărora nu le-a rămas din libertate decât propriul corp, ori poate asta ne place să credem că proiectează piesa în viitorul nostru apropiat.

Deși *Unicitatea mea* oferă publicului o gamă largă de jucării și refrene din toate genurile muzicale intonate cu forță afectivă, încă rămân întrebări de explorat – resemnarea că misterul vieții nu va fi elucidat niciodată nu numai că este acceptată, ci și folosită ca punte de lansare pentru un brainstorming al celor mai creative moduri de a umple golurile lăsate de limitele cunoașterii umane. Jocul este forma ei cea mai firească de chestionare și încercare a norocului în parcursul generat de curiozitate, iar ludicul fluid al piesei se întrevede nu doar în conținutul, ci și în propria proiectare: costumele din imaginea de promovare a spectacolului nu coincid în totalitate cu cele care apar în alte versiuni ale lui, pentru că Unicitatea mea nu își păstrează niciodată aceeași unicitate, ci, mai degrabă, capacitatea de adaptare la un nou context și de reformatare a originalității pentru potențarea ideilor ei esențiale. Atmosfera rămâne tragicomică și absurdă, fără a părea contradictorie, ci completă în ansamblul emoțiilor pe care lupta dintre păturile sociale o stârnește, având la bază simpla dorință de afirmare, nu o idolatrizare, cât o acceptare a propriei unicități de către comunitate. Mimarea intelectualității amestecată cu discursuri lungi experimentale și sublimarea cunoașterii abstracte a scriitorului într-o senzualitate corporală nu fac decât să conteste un alt fel de ierarhie și anume cea falocentrică, dominată de verbalitate și rațiune realistă, toate răsturnate fără echivoc de către fragmentarea unică în aleatoriul ei a unui spectacol greu de uitat și mult mai greu de ținut oriunde în apropierea vârfului turnului de fildeș.

Alexia Carson



Nicolae Gligor

Înainte să-și ia zborul sau cheia tuturor lumilor



Mihail Nistor

Câteva dintre premisele de la care pornește regia modernă sunt: Cum să alegem cea mai consistentă cheie de interpretare a unui text dramatic? Cum să surprindem, într-un spectacol limitat, prin timp și prin spațiul de desfășurare, cât mai mult conținut tematic? Și cum să oferim caracterul prezentului-etern unor subiecte desuete, sau care ar putea deveni astfel? *Înainte să-și ia zborul* surprinde o abordare atipică față de calea pe care o ia adesea construcția unui spectacol de teatru astăzi. Meritul acestui univers spectacular, care înglobează mai multe variante de interpretare într-un singur produs artistic, este atât al autorului Florian Zeller, cât și al regiei Irinei Alexandra Banea.

Este firesc ca publicul să se întrebe, atunci când parcursul unui personaj surprinde puncte de cotitură, schimbări bruște de situație: „Ce ar fi fost dacă nu ar fi dispărut atât de repede?" sau „Cum ar fi fost să nu dispară deloc?". Însă, atunci când situația este tratată complet, din toate punctele de vedere, iar personajele își joacă fiecare carte, având șansa să dispară și să reapară, iar limitele dintre vis sau iluzie și realitate sunt ușor estompate sau chiar abolite, atunci știm că avem de-a face cu o structură a unui spectacol foarte complex. Acțiunea, desfășurată multiplan, oferă posibilitatea de a suprapune peste realitate alternative diverse ale acesteia sau chiar ale altor realități. Acest procedeu nu trebuie înfăptuit neapărat prin efecte speciale, holograme sau proiecții, ci poate fi realizat, la fel ca și opțiunea regizorală de aici, prin ignorarea completă a unor personaje care par a suferi o dispariție spontană (insesizabilă, datorită adaptării scenariului), atunci când sunt activate, la nivel simbolic, anumite procese de gândire care îi plasează instantaneu în planul trecutului. Dispariția protagonistului lasă în scenă o familie incompletă: mama și cele două fiice, care își plâng tatăl, respectiv soțul. Apoi, reapariția lui declanșează dispariția mamei, care este regretată de însuși tatăl. Apoi, familia se reîntregește – și tot așa... Este o discontinuitate care face acțiunea greu de urmărit (inclusiv de rezumat), dar oferă o notă distinctivă efortului de a menține același spectru tematic și aceeași premisă a situațiilor.

Temele spectacolului urmăresc depravarea și comoditatea, personajele aflându-se într-o letargie simbolică: două fiice care încearcă, fără succes, să-și trimită tatăl la un azil, în încercarea de a-și ușura viața; un tată care, depășit de vârstă, se încăpățânează să trăiască fără ajutor din exterior; dar și o mamă a cărei prezență este incertă – fie trăiește, fie apare ca o proiecție a unui membru al familiei, peste a cărei dispariție nu se poate trece atât de ușor. Adrian Titieni, printr-un joc temperat, golit de orice avânt frenetic, contrastează cu energia celor trei partenere de scenă: Daniela Butușină, Ioana Podăreanu, Luana Lute, care imprimă caracterelor dramatice o motivație, o dorință de a lupta pentru un scop anume – renume, afirmare, relații de iubire etc. Diferențele de ritm și de energie marchează conflictul dintre generații, iar dialogurile și interacțiunile par să fie, în anumite momente, discontinue, fără o anume finalitate. În structura protagonistului se remarcă o construcție fină, un resort intențional, controlat, care conduce, din replică în replică, din scenă în scenă, la pierderi de memorie, ceață în gândire, mișcări nejustificate: un haos controlat, care conduce, în final, la nebunie.

Spectacolul păstrează acea simplitate clasică, atât prin decor (un salon mobilat doar cu o canapea, un birou și o masă pentru diferite obiecte), cât și prin lipsa unei coloane sonore permanente sau a tehnicii audio-video. Deși nu are acele „lovituri de teatru" care să trezească curiozitatea sau să alimenteze suspansul, narațiunea captează atenția, iar prin jocul fie minimalist, fie energic al actorilor, acțiunea capătă verosimilitate, fiind ușor de empatizat cu povestea, cu caracterele în particular, sau chiar cu modul în care lumea este privită ca o poveste care trebuie să se sfârșească într-un anumit punct. Deși sunt făcute anumite eforturi de a schimba ceva în viața acestei familii, acțiunea este simetrică, sfârșindu-se cu aceiași doi părinți, care rămân la fel de bătrâni și neajutorați, cu aceleași două domnișoare care aleargă înspre niște ținte incerte, iar întreaga tentativă de a înfăptui ceva, orice, eșuează. Nu se poate ignora similaritatea cu viziunea lui Cehov din *Trei surori*, doar că aici alienarea contribuie la motivul pentru care limitele nu sunt depășite.

Flavius Pănăzan



Poate n-a fost crimă...

Andrei Văleanu

Lansarea antologiei pieselor prezentate în secțiunea spectacole-lectură, un volum necesar oricărui iubitor de teatru, i-a prilejuit coordonatoarei proiectului, Claudia Maior, ocazia de a rememora evoluția de trei decenii de lectură dramaturgică în FITS. S-au schimbat managerii de proiect, locațiile de desfășurare, s-au adăugat alte direcții, dar constantele au fost dorința de a promova dramaturgia contemporană și atașamentul publicului care se reunește, cu fidelitate, an de an și în număr tot mai mare, pentru a se bucura de o formă mai aparte a artelor spectacolului. De altfel, și conceptul a evoluat. Dintr-o simplă lectură, a devenit una performativă și a împrumutat consistent din arsenalul unui spectacol propriu-zis: actorii au mai multă libertate de mișcare, lumina „în sală" a fost stinsă, creându-se acea complicitatea creatoare care coagulează persoanele prezente într-un public de teatru.

Fiind cea care selectează piesele, Claudia Maior ne-a împărtășit și detalii mai mult decât relevante despre procesul prin care piesa *Ciocnirea* a dramaturgei din Turcia, Muge Oskay, a ajuns în Festival și apoi în inimile noastre. Opiniile publicului, exprimate în dezbaterea care urmează fiecărui spectacol-lectură, moderată de Bobi Pricop, au fost encomiastice. Din dezbatere am aflat despre dificultatea găsirii unui traducător, deoarece mulți mărturiseau că se tem de represalii politice, încă o dovadă a felului în care imixtiunea politicului în cultură nu poate cauza decât erori. Dar toate obstacolele aparent insurmontabile au fost depășite, iar calitatea traducerii și a textului în sine, a indus emoții puternice și a atras elogii pe care vorbitorii și le-au justificat, dovedind că e un public receptiv și cultivat. Cele mai numeroase și meritate ovații a fost către Mihai Coman, actorul care a reușit să transforme un monolog, o confesiune tulburătoare despre felul în care percepem lumea (de cele mai multe ori greșit și lăsându-ne copleșiți de idei preconcepute) într-un one man show. Bogdan Sărătean, regizorul spectacolului, a simțit însă nevoia „de a da viață" și unor personaje suport, copilul și soția muzicianului ce trăiește o depresie cu accente coșmarești. Regizorul mărturisea că ar merge chiar mai departe în eventualitatea unei montări propriu zise, găsind că e importantă și reprezentarea unui alt personaj, dirijorul, pentru că acesta funcționează ca un catalizator al frustrărilor protagonistului.

Decizia de a aduce pe scenă încă două personaje, interpretate de Radu Costea și Ada-Andreea Bicfalvi, s-a dovedit corectă. Radu Costea a punctat și muzical desfășurarea lecturii, din ipostaza de toboșar sau percuționist. Alegerea instrumentului poate fi un comentariu potrivit al trăirilor conflictuale și paradoxale ce se ciocnesc în sufletul protagonistului și care sfârșesc prin a-l domina. În plus, personaje tată și fiu, antitetice ca prezență scenică, au construit un necesar contrapunct, alternând emoțiile trăite paroxistic, la pragul nebuniei cu inocența și seninătatea copilului. Ada Bicfalvi a convins printr-o interpretare elegantă și justă a personajului său, soția care divorțase de protagonist, lăsându-l pradă unor dezamăgiri și frustrări imposibil de gestionat. Rolul ei nu aduce mai multă lumină asupra cauzelor care au pricinuit această degringoladă spirituală, nu se dezvoltă o intrigă paralelă, astfel încât întreaga dificultate a partiturii dramaturgice și actoricești rămâne în seama personajului principal. Iar Mihai Coman a făcut un rol electrizant...

Piesa dezvoltă teme profunde și actuale – rolul artistului în societate și felul în care se raportează la arta sa, relația tată-fiu, consecințele devastatoare ale inadecvării sociale și ale pierderii idealului de a trăi fericirea familială, felul în care subconștientul poate prelua puterea și a ne transforma iremediabil viața într-un coșmar etc. Rezumatul piesei ar putea suna astfel: un muzician divorțat trăiește trauma de a pierde atât legătura cu fiul său cât și a stimei de sine și ajunge să-l ucidă pe dirijorul orchestrei în care vede cauza neîmplinirii sale sociale și artistice. Dar totul este interpretabil. A ales să studieze un instrument mai puțin vizibil în economia orchestrei, talgerele, și de aici credința că e un marginalizat, că onorurile de care are nevoie orgoliul oricărui artist nu i se vor acorda niciodată. Situația se reflectă și în condiția socială din moment ce nu poate primi un loc bun în sală pentru fiul său, pe a cărui prezență la concert și-o dorește cu ardoare, așa cum reușește dirijorul pentru copilul lui. Personajul ajunge să denigreze pe oricine (e o critică a practicilor sociale incorecte ce permit copiilor personalităților să aibă un start nemeritat în viață). Faptul că încă își iubește soția se reflectă în disprețul cu care îl privește pe noul ei partener care are acum un aport important în educația propriului său copil și îl învață genuri muzicale pe care protagonistul le dezavuează vehement. Toate aceste trăiri devin sursele unei nebunii cu final așteptat: atingând paroxismul umilinței personale și sociale, se răzbună pe dirijor, zdrobindu-i capul cu talgerele, instrument ajuns infam din moment ce în locul armoniei muzicale aduce răzbunare și crimă.

Chiar și dacă ar fi rămas doar la această derulare a evenimentelor, textul ar fi fost valoros și ar fi avut un impact emoțional puternic. Dar planurile scriiturii se multiplică, iar copilul și soția îi dovedesc protagonistului că dirijorul nu i-a furat posibilitatea de a străluci pe scenă în acele singure secunde de final când instrumentul preia luminile rampei, așa cum crezuse el. Și atunci, firul logic al evenimentelor se fragmentează și avem incertitudini cu privire la adevărul tuturor acțiunilor relatate. E posibil ca totul să fi fost doar un construct al imaginației sale, ca nici concertul să nu fi avut loc, sau ca întreaga sa existență fisurată de respingerile tuturor, să poată cunoaște o altă turnură. Dar din tot acest marasm sufletesc se distinge, din păcate, și o certitudine – dacă crima nu s-a întâmplat în realitate ea este, cu siguranță, o certitudine la nivel mental. Iar arta nu mai poate fi doar un vis frumos, o Arcadie accesibilă.

Ionica Pașcanu



Shakespeare coupé

Robert Barlea

Spectacolul *Când soarele toarnă peste lume jar* al Trupei ARC de la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai propune o abordare particulară a operei lui William Shakespeare, juxtapunând dialoguri celebre într-o montare experimentală. Titlul creează de la început așteptări mari, miza fiind uriașă pentru actori: să păstreze viu interesul de la o situație scenică la cealaltă, timp de două ore, la ora înaintată din noapte la care a fost programată reprezentația.

Structural, spectacolul este o succesiune de situații scenice în două personaje și monologuri selectate din piesele Visul unei nopți de vară, *Othello*, *Romeo și Julieta*, *Măsură pentru măsură*, *Îmblânzirea scorpiei* și *Hamlet*. Spectacolul debutează într-un decor minimal multifuncțional, cu un personaj surpriză, care va însoți periplul printre momentele selectate din piesele marelui dramaturg englez: corul.
Corul este elementul constant, o ancoră pentru tranzițiile între momentele scenice, participând direct la crearea universului sonor al spectacolului, fiind refugiu pentru personaje și servind ca scenografie mobilă pentru schimbările de costum în situație pe scenă. Pe cât este de util în tranzițiile scenice, pe atât de mult suprapunerea cântecelor corului cu dialogul personajelor creează un univers dodecafonic care nu facilitează receptarea replicilor și înțelegerea situației.
Formula de joc este preponderent frontală, spărgând al patrulea perete, adresându-se direct auditoriului, care, ocazional, este unul dintre personajele momentului reprezentat. Deși interesantă prin propunerea implicită care situează publicul ca participant activ, chiar dacă mut, la dialogul de pe scenă, jocul frontal al actorilor devine obositor când în situațiile date verosimilitatea reclamă ca personajele să se privească și să dialogheze față în față. În situațiile scenice în două personaje, prevalează cheia de joc realistă, combinată cu momente când jocul actoricesc oscilează între naturalism și distanțarea de sorginte brechtiană.

Machiajul pronunțat amintește de convenția din epoca elisabetană, însă coordonatorii spectacolului nu o instaurează pe scenă, ci optează pentru o montare modernă, în care esența relațiilor umane din textele lui Shakespeare selectate se transpune scenic în coordonate spațio-temporale fără concretețe imediată, universal valabile. Specificul epocii este dat de costume, care preiau și reconfigurează elemente specifice perioadei elisabetane, contribuind la definirea personajelor atât de necesară în succesiunea rapidă a momentelor decupate din piese, concentrate din punct de vedere informațional și emoțional, cărora altfel le-ar lipsi situarea în context.

Momentele selectate sunt reprezentate cu intensitate de actori, care, fără pregătirea pe care o asigură montarea integrală a textului de factură aristotelică, în desfășurarea graduală a acțiunii până la punctul culminant, sunt presați să-și găsească rapid motivațiile interioare pentru a ajunge la temperatura necesară de la o situație scenică la următoarea, cu riscul de a-și epuiza accelerat energia. Ceea ce din păcate se întâmplă unora dintre ei în a doua oră de spectacol, nivelul energiei spre finalul spectacolului fiind doar o fracție din cel inițial. Pe cât de dinamice sunt interacțiunile Titaniei cu Oberon, Desdemonei cu Emilia, fiind de remarcat aici alegerea regizorală cu Othello absent din spațiul scenic, prezent doar din replicile celor două, a lui Romeo cu Julieta, pe atât de lipsite de combustibil pentru arderea lăuntrică necesară sunt cele dintre Angelo și Isabella și dintre Hamlet și fâșneața Ofelia, în cazul cel din urmă fiind evident dezechilibrul între energia debordantă, bine dozată, a Ofeliei și apatia scenică a lui Hamlet, căruia îi lipsește forța pe care personajul o acumulează în timp ce macină faptele și le analizează pe toate fețele.

Sunt câteva alegeri regizorale de decodare a caracterelor și relațiilor dintre acestea care nu sunt dezvoltate până la capăt, dat fiind spectacolul coupé, și care tocmai de aceea ridică întrebări privind consistența într-o montare integrală. Julieta pare mai degrabă distrată, zăpăcită de dragostea la prima vedere, decât personajul rațional care știe cum să conducă o negociere pentru a ajunge în punctul pe care și-l dorește, respectiv nunta cu Romeo. Atât Romeo, cât și Julieta sunt doar niște marionete ale destinului (reprezentat scenic de cor), mai degrabă decât personaje conștiente de consecințele potențiale ale deciziilor pe care le iau, pe care de altfel și le asumă. Gertrude pare mai curând o victimă debusolată și obosită, decât păpușarul stăpân pe sine care manipulează spre a-și atinge scopul, iar Hamlet mai mult un personaj isteric, care se frământă și acționează impulsiv, decât intelectualul rațional, care se frământă mental, analizând posibile scenarii, luându-i foarte mult timp înainte să acționeze. Sigur că toate reprezintă alegeri regizorale care pot fi motivate și conduse coerent până la capăt, doar că acest lucru nu se vede într-un spectacol care juxtapune momente decupate din piese diferite.

Ce impresionează în spectacolul care își propune să încapsuleze esența operei lui Shakespeare este infinita paletă de stări, sentimente și nuanțe pe care personajele le aduc pe scenă, un întreg univers sintetizat în câteva replici revelatoare, conduse cu aplomb și în continuă antinomie, până în punctul culminant. Sau, mai exact, punctele culminante ale celor opt momente înscenate, un parcurs sinuos pe care actorii îl parcurg cu entuziasm pentru a face vizibile toate motivațiile, reacțiile și consecințele interacțiunii personajelor complexe, la fel de provocatoare și pentru actori, și pentru public, păstrându-și relevanța la mai bine de patru secole după ce au fost așternute pe hârtie, spre a fi jucate, de dramaturgul și actorul, „contemporanul nostru" cum l-a numit Jan Kott, William Shakespeare. *Restul e tăcere*...

Alexander Hartmann



Explorarea sinelui în evoluție

Andrei Văleanu

Pe o scenă goală, trei trupuri se luptă să-și păstreze verticalitatea, în timp ce dorm. Par foarte vulnerabile și dependente de forțele pe care tensiunea mușchilor le creează; la cea mai mică relaxare, tendința este să se dezechilibreze, să se prăbușească. O întrebare se naște: De ce dorm de-a-n picioarelea? Oare dorm iepurește, stând de pază ca nu cumva să devină victime? Sau experimentează o mai profundă conexiune cu lumea înconjurătoare, încercând să-și armonizeze ritmul intern cu vibrațiile celorlalți și universale?

În prezentarea spectacolului, echipa de creație devoalează că *Fenomenul existenței* pornește de la explorarea a două concepte fundamentale: fenomenul ca experiență directă a realității, percepută prin simțuri, dar și prezența fizică a corpului în coordonate spațio-temporale. În spațiul gol, trupurile par să-și exploreze funcțiile de bază, testându-și motricitatea, elasticitatea și echilibrul în raport cu forța gravitațională. Pe măsură ce corpul evoluează, chinesteziei i se alătură explorarea prin vibrațiile verbale, inițial nearticulate, așa cum apar evolutiv la copii, apoi din ce în ce mai elaborate. Unul după altul, cuvintele se acumulează, creionând un univers post-apocaliptic, amintind de monologul Ninei Zarecina din Actul I al *Pescărușului* lui Cehov, rupând tradiția logicii intrinseci a limbajului în favoarea transmiterii unei succesiuni rapide de stări dominante.

„How vain our desires are (Cât de deșarte ne sunt dorințele)... How easy it is to fulfil the desires of another (Cât de ușor este să-ndeplinești dorințele altuia). How difficult it is to fulfil the desires of your own (Cât de greu este să ți le îndeplinești pe ale tale)." – cuvintele din cartea magică, Malgil, repetate ca o mantra, în timp ce corpul parcurge un cerc în sens trigonometric, dau cheia de înțelegere a spectacolului-experiment, în care formele noi vin să bulverseze rutina și să smulgă spectatorii din formule prestabilite, provocându-i să caute să înțeleagă nu doar rațional ceea ce li se dezvăluie privirii și auzului.

Muzica live de pe scenă completează mișcările perfect coregrafiate ale actorilor, în formulă solo, duet sau trio. Doar trei actori personifică mai multe personaje, câteodată simultan, lansând publicului provocarea de a decripta dacă e vorba de o tulburare de personalitate multiplă sau de imaginația debordantă a unei persoane care încă dialoghează cu prieteni imaginari. Cert este că aceștia nu numai că răspund, ci, prin ritmul pașilor, îi dictează celuilalt ritmul vorbirii.

„Treptat, omul își pierde forma și se transformă într-o sferă. Iar devenind o sferă, își pierde dorințele." Corpurile încep să se învârtă într-o mișcare browniană care parcă e controlată, fiind însă greu de decelat cine e păpușarul, cine pe cine controlează. Cu mișcări largi și fără ezitare, pe acorduri pe jumătate orientale și pe jumătate psihedelice, un corp se deplasează agil prin spațiu, părând că-și țese ca un păianjen pânza. Sau poate doar încearcă să scape dintr-o plasă fără scăpare?

Urmând îndeaproape preceptele lui Appia, picioarele dezgolite ale actorilor arată tensiunea mușchilor care propulsează corpurile în spațiu, asigurându-le stabilitatea ca durată, în opoziție constantă cu gravitația care trage centripet tot ceea ce-i material. Corpurile văd siluete, care se transformă continuu în copaci și apoi, din nou, în alte și alte forme: e disoluția lumii sau doar halucinațiile unor suflete rătăcite?

„Pământul nu mai e pământ". „Lumea s-a răsturnat și noi cu ea." Viziunea apocaliptică juxtapune imagini desperecheate, imposibile logic, dominate de elemente și ființe fantastice, precum câinele roșu fără creier, care, din nou, fac trimitere la universul de coșmar al piesei lui Treplev. Strigătul de ajutor nu întârzie să apară explicit.
„Is there anything on Earth that will have meaning (Mai este ceva pe Pământ care să aibă sens)?" Secvențele care succed arată caracterul vremelnic și perfect aleatoriu al existenței. În fața amenințării extincției, oamenii aleg să cânte vesel despre Dumnezeu și bilele sale, într-o scenă tribut pentru orchestra de pe Titanic și abnegația cu care muzicanții au cântat până când apa i-a înghițit pentru totdeauna. Extincția culturală lasă în urmă o populație reîntoarsă la starea primordială, de sălbăticiune, pentru care imediatul înseamnă diferența dintre supraviețuire și moarte. În ritmuri de violoncel și percuție, din ce în ce mai alerte până când devin ancestrale, primordiale, se înstăpânesc dominatoare, dictând ritmul în care sălbaticii se mișcă, interacționează, încearcă să relaționeze și să-și explice mediul în care supraviețuiesc cu greu. Omul nu descoperă frica până nu devine conștient de prezența mediului și de prezența celorlalți.

Salt înapoi la timpul prezent, unde convenția spectaculară de sorginte brechtiană anunță explicit finalul, în care sila s-a instaurat, universală. Personajele dispar, lăsându-i pe actori să anunțe că spectacolul se sfârșește pentru că *„we are all getting sick (ne îmbolnăvim cu toții)"*. Un cântec de fluier traversează spațiul ca o doină, care crește în cântec, ca o rugăciune, culminând în chemare la luptă înainte să se stingă ca strigăt de avertizare, ultima zvâcnire înainte de final.

„Pentru că vechile povești și-au pierdut puterea, tăcerea e lăsată să se strecoare înăuntru."

Alexander Hartmann

Mihaela Dedeoglu în dialog cu Alexis Michalik – „Arta de a povesti" „între ziduri"



Alexis Michalik este un artist complet: dramaturg, regizor, actor, scenarist și autor de origine franco-britanică. A devenit cunoscut în lumea teatrului francez cu piesa sa de debut, Le Porteur d'histoire (Arta de a povesti), un spectacol greu de rezumat, dar care s-a bucurat de un succes excepțional, cu mii de reprezentații și recunoaștere critică (două Premii Molière). Spectacolul a avut trei reprezentații și la FITS, în urmă cu doi ani. Dramaturg și regizor foarte apreciat, a primit cinci Premii Molière, trei în calitate de regizor, dar a avut și opt nominalizări.

Mihaela Dedeoglu a stat de vorbă cu regizorul Alexis Michalik la Forumul Democrat German, despre Intramuros (Între ziduri), spectacol prezentat anul acesta în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, născut dintr-o experiență personală a autorului într-o închisoare franceză, unde a interacționat cu deținuți.

Povestea s-a transformat într-un spectacol despre umanitate, izolare și puterea artei, având la bază un curs de teatru susținut într-un astfel de mediu. Deși tematica este contemporană, abordarea este accesibilă, cu multă naturalețe și umor. Piesa a fost creată printr-o metodă specială: fără un text inițial, ci prin improvizații cu actori, care au contribuit la formarea dialogurilor. Spectacolul a fost jucat de peste 50 de actori în diverse distribuții, are decoruri simple și a fost montat în numeroase locații francofone, inclusiv în Franța, teritoriile de peste mări și în curând în SUA. „Este o piesă destul de neobișnuită. Într-o zi, unul dintre scurtmetrajele mele a fost selectat pentru un festival în Franța, într-un oraș numit Moulins, care are o închisoare centrală, o închisoare pentru deținuți pe termen lung. Exista un premiu al festivalului care consta în a vizita deținuții. A fost ales documentarul nostru și astfel, recompensa a fost că am petrecut două ore întâlnindu-i pe acești deținuți și vorbind cu ei. Și astfel, a fost prima dată în viața mea când am intrat într-o închisoare. Ne-am lăsat la intrare telefonul, cheile, hârtiile. Apoi am trecut prin uși una câte una. Era impresionant. Am ajuns într-o cameră mică, simplă, și întâlnindu-ne cu deținuții, am început să vorbim cu ei, iar asistentul social ne-a spus să nu vorbim cu ei despre închisoare imediat. Pentru că sunt acolo de mult timp, văd o mulțime de filme, toți au calculator și toate filmele sunt semnificative pentru ei și așa, timp de o oră, am vorbit despre cinema. Ne-au spus ce le-a plăcut, am vorbit despre scurtmetraje și, după o oră, am întrebat despre viața lor, cu unul care avea 50 de ani și altul mai tânăr, cred că avea 28 de ani. Când i-am întrebat de cât timp sunt acolo, cel mai tânăr mi-a spus că e acolo de opt ani, apoi s-a întors către cel mai vârstnic și acesta a spus că el e acolo de 14 ani. Cel tânăr i-a spus nu, de 28 de ani. Iar cel în vârstă a spus «Da, am ieșit după 14 ani, am stat puțin afară, câteva luni, și apoi am revenit pentru restul». Mi-am spus că acest om a stat 28 de ani în închisoare, era cool, vorbea despre cinema, era grizonat. Am întrebat dacă au un curs de teatru în închisoare. «Odată a fost unul, m-am dus, dar eram singurul și cursul a fost anulat». Mi-am spus atunci: «Gata, am o poveste!» O poveste despre un curs de teatru, un regizor care ține un curs de teatru în închisoare și se prezintă doi deținuți, unul care are 50 de ani și care e acolo de 28 de ani și celălalt care are 28 de ani și aceasta e povestea. Este o tematică evident contemporană. Iată un spectacol care a fost creat în 2017 la Paris, în februarie 2017, care încă se joacă și astăzi și care nu s-a mai oprit de atunci. Am sărbătorit luna trecută cea de-a 2000-a reprezentație a spectacolului. Este incredibil și extraordinar să ai opere care rezistă atât de mult timp. Suntem încântați să o putem prezenta aici", a spus Alexis Michalik.

Dramaturgul a vorbit și despre cartea sa, Loin, scrisă inițial ca scenariu de serial, dar transformată în roman din motive practice. Deși a avut succes editorial (peste 300.000 de exemplare vândute), el recunoaște că preferă teatrul și filmul pentru că îi oferă o conexiune directă cu echipa și publicul. „Nu este un roman autobiografic, nu este vorba despre mine. M-a fascinat întotdeauna căutarea rădăcinilor. Protagonistul pleacă în căutarea tatălui său dispărut. Este o carte care mi-a luat destul de mult timp să o scriu. De fapt, la început, era un scenariu de serial în mintea mea. Am scris complet întreaga poveste pentru a o transforma într-un serial și, la un moment dat, mi-am dat seama că va fi foarte, foarte scump și că va fi complicat de făcut. Care a fost cea mai economică modalitate de a spune această poveste? Ei bine, l-am transformat într-un roman. Așa că mi-a luat trei ani să o scriu oricum și, mai presus de toate, am ajuns la concluzia că sunt



Dragoș Dumitru

fericit că am scris, că am mers până la capăt. Multă lume mă întreabă când urmează a doua carte și le spun că iubesc mult trupa. Când termini de scris o piesă de teatru spui: «Acum că am terminat de scris, este începutul aventurii». Atunci când ești romancier, când termini de scris o carte este sfârșitul aventurii. Odată ce ai terminat de scris, s-a terminat. Și în teatru, în cinema, când termin de scris scenariul pentru o piesă de teatru, îmi spun: «Ah, e minunat, acum o să-l trimit actorilor, o să-l trimit producătorilor, toată lumea o să vorbească despre asta, o să ne așezăm, o să-l citim împreună, va continua să evolueze». O carte, nu, e terminată. E destul de frustrant. Și apoi atunci când spectatorii ies de la spectacol îmi spun ce au simțit, dar când vin să le dau autografe, nu au despre ce să vorbească, trebuie mai întâi să citească. Eu sunt cel care trebuie să facă conversație. Nu există aceeași conexiune ca la teatru. Îi auzi pe oameni râzând, îi auzi oameni reacționând, vezi oameni plângând, îi simți, auzi aplauzele, îi întâlnești la ieșire, sunt încărcați de emoțiile lor, așa că recunosc că prefer partea de echipă@", a mărturisit regizorul.

Artistul își trage inspirația din realitate, întâlniri, locuri neobișnuite și momente spontane. A crescut în Paris, într-o familie artistică, și a început să joace și să monteze spectacole încă din adolescență. Debutul său regizoral în teatrul profesionist a avut loc la Festivalul de la Avignon. „Parisul are o mulțime de cartiere. Arondismentul 18, din punct de vedere istoric, este un cartier al artiștilor, extrem de popular. Și am crescut în acel mediu, în Abbesses. Tatăl meu era pictor, făceam parte din clasa de mijloc. Părinții mei erau amândoi culți, iubitori de artă, mergeam la teatru, la bibliotecă, la cinema etc. Și iată, am crescut în acest context. Foarte repede, am înființat un club de teatru la gimnaziu și mi-am spus, astăzi, vreau să fiu actor. Am început să joc la 18 ani și mi-am găsit un timp, am început să filmez, să fac lucruri pentru TV și destul de repede am vrut să urc pe scenă. Am fost întotdeauna pasionat de teatru și primul meu spectacol, cred că trebuie să fi avut 20 de ani, nu-l scrisesem eu, era un spectacol clasic, l-am adus la Avignon, care seamănă cu Sibiul. Era în 2005, deci au trecut 20 de ani de atunci. Eram foarte tânăr, aveam 22 de ani, și am adus acest spectacol și am înțeles că exista un public, exista o economie, exista posibilitatea de a-mi câștiga existența acolo unde puteam încerca, și acesta a fost punctul de cotitură. De acolo, m-am întors anul următor cu un alt spectacol, apoi anul următor cu un alt spectacol, și apoi anul următor cu un alt spectacol și așa mai departe", afirmă Alexis Michalik.

În ceea ce privește teatrul privat francez, Michalik explică că funcționează pe bază de producători independenți și fonduri mutuale de sprijin, fără finanțare directă de la stat. În prezent, în Franța, există o orientare mai puternică către dramaturgi și creatori decât către vedete, cap de afiș, ceea ce favorizează dezvoltarea unui repertoriu original și sustenabil. „În Franța, există teatrul public și teatrul privat, care coexistă și au programe de calitate, autori de calitate. În ce privește teatrul privat, există o ecuație destul de simplă: este suficient să fie oameni în sală și să fim fericiți, deci trebuie să punem în scenă un spectacol care să atragă oamenii și recomandările pot fi ceva foarte important pentru succesul unui spectacol. Acum 15 - 20 de ani, teatrul privat se concentra în principal pe căutarea de vedete, cap de afiș, care veneau să joace, mai ales în comedii, dar ceva s-a întâmplat în Franța în ultimii zece sau 15 ani. Astăzi, teatrul privat caută în principal autori și creatori pentru că știu că, de fapt, pot face spectacole care durează cu adevărat în timp. Suntem norocoși, în Franța, să avem un public numeros la teatru. Mai ales la Paris, dar nu numai acolo, avem într-adevăr un public care vine la teatru. Și astfel, teatrul privat este finanțat privat. Producătorii independenți sunt cei care decid să sprijine și să creeze un spectacol. Deci, nu știu, ca să vă dau un exemplu, dacă creăm un spectacol cu cinci actori, va costa poate 100.000, 150.000 de euro, dacă luăm în considerare plățile, salariile. Deci, acești 150.000 de euro vor fi împărțiți între coproducători, fiecare dintre aceștia contribuind cu o parte. Și, în general, teatrele private trebuie să plătească jumătate din producție. Procedând astfel, sunt eligibili pentru un fond de sprijin, care este un fel de fond global care permite teatrelor private să se ajute reciproc în caz de pierdere", spune Michalik.

Loreta Popa

eon.ro

Ești energie, ești bucurie. FITS ești tu.

Dai viață festivalului, cu energia ta.

e·on × F I T S



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL DE TEATRU
DE LA SIBIU ESTE ORGANIZAT DE





Primăria Municipiului Sibiu este principalul finanțator al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu

PROIECT CULTURAL FINANȚAT DE



MINISTERUL CULTURII

EVENIMENT REALIZAT CU SPRIJINUL










CO-ORGANIZATOR



ACȚIUNE CO-FINANȚATĂ DE





CO-PRODUCĂTORI



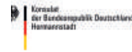


PARTENERI STRATEGICI

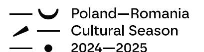














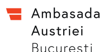



















PARTENERI OFICIALI











PARTENER DE ÎNCREDERE



PARTENER AL DIVERSITĂȚII CULTURALE



PARTENER SPECIAL



PARTENER DE TRADIȚIE



PARTENER STRATEGIC



PARTENER PRINCIPAL



PARTENERI



PARTENER PENTRU
CONFERINȚE SPECIALE ȘI LANSĂRI DE CARTE



PARTENER DE MOBILITATE



PARTENER AL THERME FORUM



PARTENER AL
SEZONULUI DE STRADĂ



APA OFICIALĂ
A FESTIVALULUI



PARTENER PENTRU
SĂNĂTATE



PARTENERI





VINURILE OFICIALE
ALE FESTIVALULUI



PARTENER



PARTENERI MEDIA





































PARTENER DE MONITORIZARE




sibfest.ro